

Mélancolie et nostalgie : affects de la *Spätzeit*

Walter Moser

Volume 31, numéro 2, hiver 1999

Écriture contemporaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501236ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501236ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Moser, W. (1999). Mélancolie et nostalgie : affects de la *Spätzeit*. *Études littéraires*, 31(2), 83–103. <https://doi.org/10.7202/501236ar>

Résumé de l'article

Contre diverses visions de la fin des temps (*Endzeit*) qui ont cours aujourd'hui, cette étude propose de réactiver le concept de *Spätzeit* (une époque tardive), déjà utilisé par des penseurs comme A. Riegl, W. Benjamin et H. Bloom, afin de penser notre condition historique. Plus spécifiquement, deux des affects reliés à la *Spätzeit* seront explorés : la nostalgie et la mélancolie. Leur base commune réside dans un sujet affecté par la perte d'un objet désiré. Le sujet nostalgique rejette la condition de la *Spätzeit* en cherchant à rétablir l'objet perdu et sa jouissance. Le sujet mélancolique, par contre, sait que la perte est irréversible et consacre ses efforts - artistiques et intellectuels - à s'accommoder des réalités de sa condition historique, sans pour autant oublier sa perte. Les manifestations des deux affects sont multiples aujourd'hui. L'expression directe de la nostalgie n'étant guère acceptée, cet affect a appris à ruser pour s'exprimer indirectement. On propose l'analyse de quelques-unes de ces ruses, tant artistiques qu'intellectuelles, et esquisse l'examen des expressions de la mélancolie.



MÉLANCOLIE ET NOSTALGIE : AFFECTS DE LA *SPÄTZEIT*¹

Walter Moser

I. Introduction : une nouvelle théorie des affects ?

Affect et intellect, voilà les deux termes que cet essai propose de conjuguer : comment l'intellect subit-il l'emprise d'un affect ? Comment l'intellect, en retour, essaie-t-il de prendre en charge l'affect pour le penser, le conceptualiser, le maîtriser cognitivement ? Dans ce qui suit, je tenterai d'explorer ce chassé-croisé entre les deux termes. Plus exactement, j'amorcerai une réflexion pour savoir sous quels affects nous pensons aujourd'hui. Cette réflexion concerne plus spécifiquement le champ artistique, un des lieux de rencontre traditionnels entre intellect et affect. Elle n'en est qu'à ses débuts et revêt donc encore un caractère programmatique.

Il existe une longue tradition de la théorie des affects. Cette théorie mobilise de multiples savoirs pour codifier les diverses manières dont notre âme peut être affectée :

par la tristesse, la joie, la pitié, la colère, la crainte, etc. Elle recourt à tour de rôle à la mythologie, à la cosmologie, à l'astrologie, à la pathologie humorale et plus récemment, à la psychologie pour faire entrer les affects dans divers ordres du savoir. Il ne saurait être question de reprendre toute cette tradition ici. Il s'agit plutôt de savoir comment reprendre aujourd'hui cette problématique.

Ce qui importe pour notre propos : si les affects sont classifiables, en termes esthétiques, on doit pouvoir les représenter et, plus encore, les susciter de manière différenciée. En termes herméneutiques, on doit pouvoir les reconnaître et les comprendre dans une oeuvre d'art. Ainsi, au XVIII^e siècle par exemple, tout compositeur savait quelles tonalités et harmonies lui permettaient de produire certains affects. Le peintre faisait appel aux couleurs, aux positions et à la gestualité du corps

1 Les recherches dont est issu ce texte ont été subventionnées par le FCAR du Québec et le CRSH du Canada.

pour obtenir des effets équivalents. L'écrivain disposait de moyens rhétoriques spécifiques pour varier les affects.

Qu'est-ce qui survit aujourd'hui de ces systèmes de codification des affects dans la production esthétique ? Et dans leur prise en charge cognitive, la psychologie et la psychanalyse, sciences de l'âme, se sont-elles approprié sans restes ces objets de savoir autrefois partagés par divers domaines ? Mais surtout, avant d'amorcer des réponses à ces questions, il faut commencer par se demander quels sont les affects de notre temps.

II. *Spätzeit* : une esquisse conceptuelle

Quelle est la spécificité de « notre temps » ? Dans quel type d'époque vivons-nous, nous qui, affectés par l'approche de la fin du siècle et la fin du millénaire, sommes de plus en plus exposés à un imaginaire de la fin qui s'impose aussi comme un objet de pensée : fin de l'Homme, fin de l'utopie, fin de la modernité, fin de l'histoire ? *Endzeit* ou *Spätzeit* ? Temps apocalyptique ou époque tardive² ? Dans un essai récent³ j'ai opté pour *Spätzeit*, et contre *Endzeit*, en élaborant une première caractérisation de la notion de *Spätzeit*, dont je reprendrai ici, en abrégé, les paramètres sémantiques établis en vue d'un travail de reconceptualisation qui est encore en cours. *Spätzeit* n'a pas vraiment le statut d'un concept historiographique, bien

que divers penseurs aient contribué, chacun à sa manière, à le lui donner. Je pense en particulier à Alois Riegl (Riegl), Walter Benjamin (Benjamin) et Harold Bloom, parmi d'autres. En superposant leurs interventions, par ailleurs très diverses, on peut distinguer cinq composantes sémantiques du terme *Spätzeit*.

1. Perte d'énergie

Le sujet humain de la *Spätzeit* a conscience de se trouver dans un monde diminué, aussi développe-t-il un imaginaire combinant trois thèmes concomitants : la perte d'énergie, la diminution de taille, l'épuisement de l'élan créateur.

L'histoire — naturelle et humaine — est pensée comme un système thermodynamique qui évolue, à partir d'un maximum initialement donné dans le sens d'une diminution progressive selon la loi de l'entropie : présent au départ, le maximum d'énergie et de vitalité est affecté par une perte progressive ; le gigantisme originel des êtres et des espèces est sujet à une diminution de taille ; l'héroïsme des premiers temps subit un rétrécissement ; le titanisme de la force créatrice se solde par un épuisement ; l'optimisme des ressources illimitées cède la place au pessimisme de la pénurie.

L'imaginaire de la *Spätzeit* n'a cependant pas attendu l'élaboration de la thermodynamique avec le principe d'entropie pour se manifester. L'âge d'or, le paradis terrestre, l'époque des héros géants — tous destinés à

2 Les deux termes allemands, y compris leur effet d'écho, sont difficiles à traduire ; les deux traductions proposées ici ne couvrent qu'une partie du champ sémantique de chacun des deux termes. Pour ce qui est du terme *Spätzeit* en particulier, faute d'une bonne traduction française — « époque tardive » ne jouit pas de la même notoriété en français —, j'ai décidé de le laisser dans sa langue originale.

3 Écrit dans le cadre du projet de recherche Rockefeller sur le thème des « Modernidades Tardias » (modernités tardives) qui est une voie de réalisation à l'Université Fédérale de Minas Gerais (Brésil), il sera publié en 1999 dans Wander Melo (éd.), *Narrativas da Modernidade*, Belo Horizonte, Editora Autêntica.

se dégrader, sont autant de variantes du même paradigme qui connaît diverses concrétisations à travers les âges. Dans le domaine littéraire, l'essai de John Barth intitulé « The Literature of Exhaustion »⁴ en offre une des manifestations les plus récentes.

2. Déchéance

L'idée de la déchéance va de pair avec l'imaginaire entropique. Elle se manifeste indifféremment dans les histoires naturelle et humaine — la première servant d'ailleurs parfois de terme de comparaison à la seconde —, qui seraient régies par la loi d'un déclin inexorable. Ce déclin est souvent attribué à des événements qui surviennent dans un système et provoquent la déchéance sous la forme d'une désagrégation. Ce qui paraît d'abord régi par les concepts de l'Un et du Tout — un objet, un système dans son intégrité — tombe en morceaux, se désintègre et se présente désormais comme une multitude de fragments dispersés, des *disiecta membra* selon un topos bien connu. Comme opérateur de cette ruine des objets et des corps on identifie le plus souvent le temps.

L'habitant de la *Spätzeit* n'aura jamais connu l'intégrité matérielle ou conceptuelle de l'objet déchu. Il vit toujours déjà dans les décombres d'un temps qui a peut-être le statut d'un passé mythique, mais les décombres, les ruines et les fragments du présent n'en sont pas moins matériellement réels. Leur présence phénoménale

fait constitutivement partie de la condition historique de la *Spätzeit*.

3. Saturation culturelle

La *Spätzeit* ne connaît pas la *tabula rasa*, ce fantasme moderne d'un vide initial appelant les gestes de la conception, de la création, et de la construction d'un monde nouveau. Sa table est toujours déjà mise. S'y trouvent étalés les restes des époques antérieures, restes qui s'y accumulent en couches archéologiques. L'espace culturel de la *Spätzeit* est ainsi perçu comme saturé d'objets, de formes, de fragments qu'y ont déposés les époques antérieures, les prédécesseurs. Paradoxalement, l'épuisement de qui vient tard se conjugue avec le trop plein qu'il rencontre ; dans la condition de la *Spätzeit*, le manque (d'énergie) se combine avec l'abondance (des objets).

L'imaginaire de la *Spätzeit* manifeste cette saturation de manière très variée : sous forme de séries hétérogènes, de répétitions obsessionnelles, de bric-à-brac culturel. Aujourd'hui la thématique des déchets culturels se fait entendre d'une voix forte, jusque dans l'idée d'une culture excrémentielle (Kroker et Cook). Vivre dans les excréments culturels du passé n'est cependant pas une vision qui date d'aujourd'hui, déjà Flaubert l'avait manifestée dans sa correspondance et lui avait donné forme dans son roman inachevé *Bouvard et Pécuchet*⁵.

4 Dans *Atlantic Monthly*, (août 1967), p. 98-133. Même si John Barth a précisé ses intentions en 1980 dans « The Literature of Replenishment : Postmodernist Fiction » (*Atlantic Monthly*, (janvier 1980), p. 65-71), son texte fut lu comme reproduisant l'imaginaire de l'épuisement culturel.

5 Voir à ce sujet la lecture qu'Eugenio Donato propose de *Bouvard et Pécuchet* dans son essai « The Museum's Furnace : Notes Toward a Contextual Reading of *Bouvard et Pécuchet* » dans *The Script of Decadence. Essays on the Fictions of Flaubert and the Poetics of Romanticism*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 56-79.

4. Secondarité

La saturation culturelle est perçue comme un excès négatif et surtout comme un obstacle à la création si on maintient le mythe d'une création qui serait idéalement une création *ex nihilo* devant nécessairement donner naissance à la nouveauté. La même condition peut toutefois aussi être perçue de manière positive, la saturation devient alors plénitude et richesse culturelles. Dans ce cas, le cumul des décombes du passé n'est plus un encombrement faisant obstacle à l'acte créateur, mais bien plutôt une ressource pour le créateur. Repris, retravaillés et transformés, les fragments du passé serviront de matériaux pour la création du présent. Même si tout a déjà été dit, l'écrivain peut reprendre la chose dite en s'engageant dans une esthétique de la redite, de la réécriture, de la citation ; de même pour le *remake* au cinéma, le *sampling* en musique. Les concepts théoriques pour accréditer une telle production esthétique occupent le devant de la scène théorique en littérature : palimpseste, intertexte, parodie, même plagiat. Leur élaboration s'accompagne le plus souvent d'une revalorisation.

C'est ainsi que se développe une théorie de la production culturelle secondaire, une esthétique de la création au second degré. Et elle s'émancipe des stigmates négatifs que lui aura infligés la modernité esthétique. La culture de la *Spätzeit* démasque les postulats esthétiques de nouveauté et d'originalité comme des illusions et s'installe de plain-pied dans une production de la secondarité qui s'avère de la sorte constitutive des époques tardives. Là où l'orthodoxie moderne est obligée de conclure à l'impossibilité de créer, la *Spätzeit* développe une théorie complexe de la création

au second degré. Voilà pourquoi *Spätzeit* n'est pas à confondre avec *Endzeit*. La *Spätzeit* permet de penser le processus historique au-delà de la modernité, tandis que la modernité est obligée de conclure à la fin de l'histoire quand l'histoire sort du modèle de compréhension que la modernité lui a tracé.

5. Postériorité

La composante temporelle de *Spätzeit* est essentielle pour sa détermination, étant donné que le mot même comporte une indication temporelle. Il s'agit toutefois d'une temporalité très particulière, car la *Spätzeit* n'est pas une époque déterminée. La périodisation historique ne connaît pas d'époque qui s'appellerait *Spätzeit*, contrairement aux époques telles que le baroque, les Lumières ou le romantisme. Par contre, chaque époque peut avoir sa *Spätzeit*. Sa temporalité présente la particularité d'être relationnelle : il s'agit d'un temps — moment ou durée — qui arrive tard, c'est-à-dire après un autre moment qui l'aura précédé.

Harold Bloom propose les termes de *latecomer* et de *belatedness* (Bloom, 1973 et 1976). Le *latecomer* est celui qui arrive tard sur la scène historique, en tout cas plus tard que ceux qui auront déjà occupé cette scène. Il est le puîné ou le successeur de quelqu'un, aura donc toujours déjà eu un aîné ou un prédécesseur. La *belatedness* désigne la condition temporelle de ce sujet historique : son être-tard. Cette formulation penche vers une détermination ontologique de la *Spätzeit*, elle renvoie à une manière particulière d'être (jeté) dans le temps. À cette détermination de type heideggerienne, Bloom superpose une composante freudienne : celui qui arrive

tard est aussi celui qui vit dans l'après-coup (*Nachträglichkeit*), et qui élabore donc sens et identité comme un effet d'après-coup par rapport à une antériorité qui peut n'être que fantasme.

Dans sa figuration concrète de la *Spätzeit*, et plus exactement du poète situé dans « l'être-après », Bloom ramène la postériorité à une postérité. Il invente un récit de filiation : un poète-fils fait face à un poète-père et à sa puissante œuvre ; le poète-fils ne pourrait s'affirmer comme créateur que dans une lutte « œdipienne » contre son père. J'adopterai de cette figuration généalogique moins la relation agonistique entre père et fils (chez Bloom il n'y a ni mère ni fille !) que le fait qu'elle se concrétise dans les matériaux d'un texte — celui du père —, c'est-à-dire le fait que la production poétique est toujours une production secondaire qui a lieu dans, contre et à travers une œuvre préexistante.

Certes, *Spätzeit* n'a pas le statut d'un concept qu'une science historique pourrait utiliser de manière transparente et univoque, comme cela se doit avec les concepts scientifiques. Les divers usages du terme font apparaître une frange d'imprécision et d'instabilité, faite de connotations et de valorisations changeantes. C'est de le penser avec cette frange qui le rend justement intéressant. Pourtant, l'élaboration de ces cinq composantes sémantiques peut représenter un premier pas vers une conceptualisation de *Spätzeit*. Ce qui est important si on s'engage dans cette voie, c'est que les cinq composantes doivent être

pensées ensemble, comme un tout dont les parties sont en interaction et se conditionnent les unes les autres. On peut privilégier l'une ou l'autre des composantes, mais on ne peut les dissocier les unes des autres sans sortir de la problématique de la *Spätzeit* même.

III. Deux affects de la *Spätzeit* : nostalgie et mélancolie

En revenant maintenant à la question des affects, je partirai de l'hypothèse qu'il existe deux affects spécifiques qui sont intrinsèquement reliés à la configuration qui vient d'être évoquée : la nostalgie et la mélancolie⁶. C'est à l'exploration de ces deux affects de la *Spätzeit* que le reste de cet essai sera consacré. Ils seront articulés plus particulièrement par rapport à la production culturelle et à sa mise en théorie. C'est dire que sera reprise ici l'interaction entre affect et intellect, brièvement évoquée dès le début : comment l'affect se glisse-t-il comme motivation dans les concepts ? Mais aussi : comment pouvons-nous penser les affects et les intégrer dans notre connaissance et compréhension de la culture ?

Si on pense la nostalgie et la mélancolie comme des affects de la *Spätzeit*, il ressort de la détermination de celle-ci que ces deux affects ont une base commune. Elle réside dans la négativité qui sous-tend la *Spätzeit*. Le sujet affecté — de nostalgie ou de mélancolie — a fait l'expérience de la perte d'objets désirés : l'énergie des premiers temps, l'intégrité du monde et de ses ob-

6 Ce qui laisse ouverte la possibilité d'identifier d'autres affects caractéristiques de notre *Spätzeit*. L'indifférence, par exemple, telle que conceptualisée par Gilles Lipovetsky (dans *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993 [1983]), serait-elle à considérer comme un affect ou plutôt comme un comportement affectivement paradoxal affichant l'absence d'affects ?

jets d'avant la déchéance, l'élan d'une création première dans un espace culturel encore vierge, finalement le sentiment d'appartenir à un temps premier, d'être arrivé tôt dans l'histoire. Ce sont autant d'objets⁷ investis de valeurs positives, mais qui ont disparu ou se sont infiniment éloignés. Avoir perdu ce qu'on aime, voilà ce qui est la condition commune des deux affects et qui plonge le sujet dans un état de désir.

Pour préciser cette affectation négative de l'âme, contrastons-la avec l'état affectif que l'anglais nomme *longing*, l'allemand *Sehnsucht* et qui est difficile à rendre en français en un seul mot. La *Sehnsucht* montre le sujet affecté d'une crise qui consiste en un désir indéterminé mais lancinant. Le sujet se trouve dans un état désirant sans objet de désir, il est pure énergie désirante. La réalité environnante est frappée de négativité, car il désire autre chose mais sans savoir quoi. L'activité désirante porte au-delà du cercle tracé par l'ensemble des objets accessibles, elle ouvre un espace-temps indéfinissable, devient pur élan vers l'ailleurs. Il s'agit d'un état de crise qui débouche le plus souvent sur une quête et peut se solder par un élargissement de la réalité socialement établie. Tant que cet état dure, il consume le sujet, jusqu'à le menacer d'auto-destruction⁸. La *Sehnsucht* s'avère ainsi être un puissant moteur logé dans le sujet pour la transformation du monde, mais qui peut se retourner contre

le sujet s'il ne trouve pas d'objet à quoi appliquer son énergie.

On trouve parfois « nostalgie » comme traduction française de *Sehnsucht*, ce qui me paraît faux dans la mesure où le sujet romantique — car l'affect de la *Sehnsucht* est intimement lié au romantisme — est montré affecté d'une énergie désirante pure⁹. Les sujets nostalgique et mélancolique par contre ont un ou plusieurs objets de désir. Ils savent ou s'imaginent savoir ce qu'ils ont perdu, ce qui s'est éloigné d'eux et peuvent l'investir de leur énergie désirante. Mais ici les chemins des deux affects bifurquent, car ils se comportent différemment par rapport à leur(s) objet(s).

Le sujet nostalgique espère et croit pouvoir récupérer l'objet perdu, se rapprocher de l'objet éloigné. Il est animé par le désir de renverser le cours de l'histoire — qu'elle soit pensée comme ontogénèse ou comme phylogénèse — et de retourner en arrière, en deçà de la grande perte, de la Chute, bref d'une catastrophe initiale. La quête dans laquelle il s'engage peut bien prendre la forme d'une utopie — avec ses trois étapes constitutives : négation du réel donné, franchissement des limites de ce réel et réalisation, fictionnelle ou non, d'un état idéal — mais elle a alors tendance à devenir une utopie rétrograde. Ce qu'elle vise à atteindre dans un avenir incertain, c'est en réalité un état antérieur, considéré comme perdu mais encore investi de dé-

7 Il faut préciser que ces objets ont le plus souvent un statut imaginaire et ne trouvent d'appui que partiels dans la réalité empirique.

8 C'est le cas par exemple dans le roman *Lucinde* de Friedrich Schlegel : Julius, qui fait l'apprentissage de la masculinité, passe par la « maladie du désir », qui serait en fait la traduction littérale de *Sehnsucht*, puisque *Sucht* est un mot allemand qui veut dire maladie et qu'on trouve dans des composés comme *Schwindsucht*, *Tobsucht*, etc.

9 Il n'est toutefois pas impossible que la *Sehnsucht* se mue en nostalgie quand son énergie se porte sur un objet concret.

sir. D'une manière générale, la nostalgie, si elle passe à l'action, si elle devient l'affect déterminant les activités d'un protagoniste, ne peut viser qu'un seul objectif, qui est de rétablir un état antécédent.

Le sujet mélancolique, partageant la même perception négative du réel donné, c'est-à-dire le même désir d'un objet perdu, développe une autre attitude à l'égard de cet objet de désir. C'est que le désir de l'objet se combine avec le savoir que cet objet est définitivement perdu, qu'il est irrécupérable, inatteignable. Quelque insignifiante que cette différence puisse paraître, elle est à l'origine d'une dynamique affective bien différente qui aura un impact majeur sur la scène culturelle.

Pour commencer, le sujet mélancolique, tout en restant attaché à l'objet perdu, n'investira pas ses énergies à récupérer cet objet que, par ailleurs, il sait définitivement perdu. Dans ce sens il ne se constituera pas sujet d'une action motivée nostalgiquement. Il investira par contre son énergie dans des activités qu'on pourrait dire davantage de nature intellectuelle. Son « action » consistera à réfléchir, à vouloir atteindre une prise de conscience de la complexité de sa situation, et possiblement à élaborer une représentation esthétique de cette situation.

Cette « complexité de la situation » consiste en un étrange équilibre entre désir et savoir : le désir de l'objet perdu n'est pas éteint, l'objet n'est pas désinvesti, ni dévalorisé aux yeux du sujet. Mais le savoir coupe le chemin de la récupération, condamne à l'inanité tout élan nostalgique. Ce savoir découle de la condition de la *Spätzeit*. Habité par ses propres constructions imaginaires, le sujet est cependant accessible au principe de réalité, il se rend aux évidences de la situation historique que

nous avons décomposée ici en cinq noyaux sémantiques. Le sujet mélancolique reste ainsi comme en suspens entre l'élan du désir et la lucidité du savoir. Cet état de suspens entre deux forces a pour conséquence de l'éloigner de l'univocité, voire de l'unidimensionalité de l'affect nostalgique et le dépose dans un état d'indécision et d'ambivalence. Comme corollaire, cet état peut donner lieu à des comportements très divers. Dans l'histoire culturelle de l'affect mélancolique, il a en fait donné lieu à des interprétations très divergentes. Négativement, la mélancolie a été rapprochée de l'indécision et de l'inaction ; elle a été vue comme paralysant le sujet. N'oublions pas que le héros littéraire qui représente cet affect de manière paradigmatique est Hamlet. Freud y a reconnu l'incapacité de faire le deuil d'un objet perdu, et l'a classé état pathologique (Freud). Du côté positif, on a associé la mélancolie à l'activité créatrice, que ce soit dans le domaine esthétique ou intellectuel. Elle serait alors une disposition positive pour le travail de la pensée et de la réflexion, accompagné d'un maximum de lucidité.

Après ces considérations d'ordre général d'abord pour situer, ensuite pour différencier les deux affects choisis ici comme objets d'analyse, passons maintenant à une exploration plus spécifique. Il ne saurait s'agir, évidemment, que d'une esquisse d'explorations qui seront à compléter et à corroborer ultérieurement. Dans leur logique d'ensemble, il s'agit de considérer comparativement diverses concrétisations historiques de la condition appelée ici *Spätzeit*, en vue d'en arriver à une meilleure compréhension de notre contemporanéité culturelle.

Il s'agit de les aborder dans le contexte plus concret de l'analyse culturelle et dans

notre *Spätzeit*. Une remarque préliminaire à cette exploration me paraît de mise. Comme je l'ai laissé entendre dans ce qui précède, je pars de l'idée que nous nous trouvons aujourd'hui dans une condition et dans une conscience de la *Spätzeit*. Je distingue cette condition et cette conscience de celles de la modernité utopique que je considère être en crise. Sans me prononcer ici sur la vaste et diffuse problématique de la postmodernité et de ses formes culturelles, je n'adhère pas à l'attitude de Jürgen Habermas qui considère que la modernité est un projet inachevé dont la réalisation doit être poursuivie. Dans cette perspective, l'attitude contraire est qualifiée de néo-conservatrice. J'aimerais adopter ici une autre position, celle de la *Spätzeit*, qui correspond à une crise irréversible de la modernité utopique, sans pour autant me laisser manœuvrer dans un camp idéologiquement identifié comme conservateur.

IV. Nostalgie

La nostalgie est aujourd'hui omniprésente, mais elle a mauvaise presse. Elle est omniprésente à la fois comme potentiel intrinsèque de la *Spätzeit* et comme motivation d'actions politiques¹⁰. Dans le domaine culturel, la nostalgie est de mauvais ton. Il est aujourd'hui difficile de faire accepter par la critique spécialisée, et même par le grand public, un livre, un film, une émission télévisée, bref un produit culturel qui serait nostalgique sans ambages.

Entendons par là nostalgique au premier degré, car il faut bien admettre qu'il y a des formes de nostalgie esthétique plus raffinées et moins directes. J'y reviendrai. Retenons pour l'instant que le domaine esthétique ne tolère guère la nostalgie explicite et directe. Toujours aux aguets dans une *Spätzeit*, la nostalgie sait cependant ruser pour se manifester.

Quelles sont les ruses de la nostalgie dans la culture contemporaine ? Je m'appuierai, pour en révéler quelques tours, sur des analyses de pratiques culturelles courantes aujourd'hui, mais ne s'inscrivant pas dans la zone traditionnellement appelée *high culture*. Dans son livre *Megalopolis. Contemporary Cultural Sensibilities*, Celeste Olalquiaga analyse la scène culturelle des grands centres urbains, avec un regard particulier sur l'Amérique latine et sur l'émergence de la culture latino-américaine dans les grandes villes nord-américaines (Olalquiaga). L'étude de Franziska Roller est encore plus « excentrique » ; elle analyse la mode contemporaine qui consiste à prendre plaisir au mauvais goût dont une partie peut être désignée par le terme anglais *trash culture* (Roller).

Pour situer les phénomènes qui les intéressent, les deux auteures ont recours à un modèle à trois niveaux qu'il sera utile d'esquisser rapidement. Chez Olalquiaga les trois niveaux différencient plus spécifiquement des attitudes face au kitsch. Au premier niveau se trouvent les « naive believers [adeptes naïfs]¹¹ » (Olalquiaga,

10 On la reconnaît comme un des mobiles décisifs dans divers développements de notre contemporanéité mondialisée. Ainsi a-t-elle sa part dans les mouvements fondamentalistes, dans les appels à l'État musclé sinon totalitaire, dans toutes les formes de purification ethnique, dans les mouvements d'extrême droite qui visent à maintenir ou à rétablir une quelconque pureté identitaire essentialiste.

11 Sauf avis contraire, les traductions sont de l'auteur.

p. 44) qui jouissent du kitsch au premier degré ; au second niveau on trouve le kitsch reproduit avec une *deixis* ironisante, Olalquiaga parle de "ironic enjoyment from a position of enlightened superiority [jouissance ironique à partir d'une position de supériorité éclairée]" (*ibid.*, p. 45) ; le troisième niveau est le plus complexe car il subsume les deux premiers, tout en y ajoutant un recouvrement identitaire à travers les matériaux kitsch ainsi traités ¹².

Roller distingue trois niveaux de jouissance esthétique et de goût, en s'appuyant sur la manière dont Bourdieu établit la corrélation entre niveau social et goût esthétique. Au premier niveau, il y a une jouissance immédiate et sans arrière-pensées des objets de mauvais goût. Il s'agit d'usagers peu cultivés dont le comportement est interprété comme manquant de culture et de niveau (Roller, p. 198). Le second niveau est celui du groupe social cultivé qui fixe et qui suit le canon du bon goût et se tient loin des objets de mauvais goût ou ne les manipule qu'à travers une distance ironique qui revêt une fonction critique. Au troisième niveau, finalement, nous trouvons un sujet dont la compétence esthétique et culturelle est celle du niveau deux, mais qui le dépassera par la jouissance ostentatoire du mauvais goût ; il transgresse de la sorte sciemment le canon du bon goût en escomptant un effet de provocation. Le livre de Roller est consacré au comportement — aujourd'hui de plus en plus fré-

quent — qu'on trouve à ce troisième niveau et qu'on pourrait résumer par la jouissance ostentatoire du mauvais goût.

Les recoupements de ces deux modèles à trois niveaux sont évidents. Voilà pour quoi il me semble possible d'en extraire un modèle qui nous permette de comprendre le maniement culturel de l'affect nostalgique de nos jours. À condition d'en élargir la portée au-delà des enjeux spécifiques traités par les deux auteures, à savoir les questions du kitsch et du mauvais goût. Y inclure l'enjeu de la nostalgie n'est d'ailleurs pas difficile, car la nostalgie navigue aujourd'hui, entre autres, sous ces deux drapeaux.

Au premier niveau, nous avons affaire à une nostalgie vécue au premier degré moyennant des produits culturels qui la mettent en scène sans filtre, sans retenue. Elle sert souvent, au niveau de la culture de masse, comme un facteur économique favorisant la vente d'un produit : littérature mélodramatique, film régional à saveur folklorique, habits dont le style reprend un *look* devenu objet de désir nostalgique (les années 1920, 1950, 1960 s'y prêtent) et, bien sûr, les objets-souvenirs de tout acabit. Il s'agit d'un marché et par conséquent d'une consommation non négligeables qui se situent à un niveau de « distinction » socio-esthétique très bas, du moins sur une gamme de valeurs décrétée par les gardiens du bon goût qui se situent au second niveau. L'attitude des consommateurs qui trouvent

12 Olalquiaga analyse surtout le cas des artistes « Néoricaïns » (Portoricains habitant à New York). Elle parle de "Neorican artists' recovery of their heritage [la récupération de leur héritage par les artistes Néoricaïns]" (Olalquiaga, p. 47) et décrit le processus de troisième niveau comme suit : "cannibalizing both the first and second degrees and recycling them into a hybrid product that allows for a simulation of the lost experience [cannibaliser le premier et le second degrés en les recyclant pour en tirer un produit hybride permettant une simulation de l'expérience perdue]" (*ibid.*, p. 54).

du plaisir immédiat et non réfléchi dans leur relation à de tels produits répond à un désir nostalgique de jouir, moyennant des représentations esthétiques, d'un monde qui n'est plus ou qui, du moins, est fracturé.

Au second niveau, on trouve d'abord les « bien-pensants » de l'esthétique, ceux qui déterminent et surveillent le bon goût qui se situe, évidemment, dans une zone limitée et élevée. Comme gardiens du canon esthétique, leur premier geste à l'égard de la nostalgie et d'objets soupçonnés de la véhiculer est l'exclusion. Ils admettent toutefois un traitement de la nostalgie au second degré qui consiste à la manipuler avec la sécurité d'une distance critique. N'est admise alors dans une œuvre artistique que l'expression nostalgique pourvue d'une marque critique. Le plus souvent, cette marque est de nature ironique. Ce traitement ironico-critique de la nostalgie prend alors presque la valeur d'une thérapie contre le mauvais goût : sur le mode de la citation, on reproduit des extraits chargés de l'affect nostalgique pour désigner, à partir d'une distance critique sécurisante, ce qui est considéré d'un niveau esthétique inférieur et donc, en fin de compte, condamnable.

La littérature est pleine d'exemples de ce traitement de la nostalgie. Et en fait, il ne semble pas poser de problème, du moins tant que la présence didactico-thérapeutique d'une voix narrative, d'une instance critique, etc. garantit la réussite de l'opération. Mais rares sont les exemples exempts d'ambivalence. L'instance critique contrôle-t-elle réellement le matériau

qu'elle manipule ? Et surtout, peut-elle tenir en échec l'affect nostalgique prêt à reprendre son règne à partir du moindre fragment, de n'importe quelle voix citée, quelque contenue qu'elle soit par la voix qui cite ? Et c'est pire encore si la voix qui cite joue elle-même d'ambivalence et laisse percevoir le plaisir qu'elle a à retrouver, sélectionner et reproduire les voix nostalgiques qu'elle ne marque pas moins d'un signe ironique. On peut renvoyer à titre d'exemple, dans le domaine latino-américain, à la technique de Manuel Puig dans plusieurs de ses romans, où il met en scène une culture hollywoodienne telle qu'elle est recyclée dans l'imaginaire de la femme argentine aspirant à une identité de classe moyenne. Ou encore à *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel¹³, ce mélodrame mexicain de second degré où on ne sait jamais sur quel pied danser : s'agit-il de nostalgie de premier ou de deuxième degré ? Ce qui complexifie encore ces exemples, c'est qu'ils se situent au point de croisement entre culture de masse et culture populaire, cette dernière faisant aujourd'hui, en Amérique latine, l'objet d'une re-théorisation qui n'est pas exempte d'accents nostalgiques dans la mesure où elle s'intéresse à son potentiel identitaire.

Il faut aussi mentionner la possibilité que le matériau nostalgique ainsi mis en scène de manière prétendument contrôlée échappe au contrôle du manipulateur. C'est le cas quand ce matériau contient une intensité propre, j'irais jusqu'à parler de virulence en faisant allusion par analogie à

13 J'ai entre les mains la dix-neuvième réimpression de 1993, si on y ajoute le fait qu'un film très populaire a été tiré de ce livre, on peut évaluer l'impact culturel qu'il a eu et continue à avoir.

quelque chose de pathologique. Ou simplement, pour le dire dans les termes d'une relation de force, quand la voix citée prend le dessus sur la voix citante. L'exemple le plus évident qui me vient à l'esprit dépasse la problématique de la nostalgie, je le mentionne quand même parce qu'il représente un cas patent de ce qui peut également se passer avec des matériaux nostalgiques. Il s'agit du traitement critique de la pornographie ; l'intention critique est facilement neutralisée, sinon renversée par l'effet des extraits cités d'œuvres pornographiques. Le film qui se veut une critique de la pornographie sera finalement « consommé » comme un film pornographique à cause des exemples qu'il reproduit à titre d'illustration. Je pense en particulier au film de l'ONF « C'est surtout pas de l'amour : un film sur la pornographie », réalisé par Bonnie Sherr Klein en 1981.

C'est au troisième niveau, finalement, qu'on touche au cœur des ruses de la nostalgie. Car c'est ici qu'on observe un comportement nostalgique, ou une manipulation de matériaux nostalgiques qui, tout en incluant les niveaux un et deux, récupère le plaisir nostalgique au prix de la provocation. De la part des consommateurs d'affects, c'est le comportement le plus sophistiqué, car il inclut une conscience esthétique-critique du niveau deux, mais se donne libre accès au premier niveau moyennant la transgression du canon esthétique établi au second niveau. Ce comportement présuppose donc une parfaite compétence culturelle et esthétique du niveau deux, sans quoi le plaisir du mauvais goût exposerait le sujet aux sanctions imposées à la jouissance nostalgique de premier degré : exclusion, mépris, discredit social. Contrairement au second niveau, le contact avec l'affect nostalgique

n'est pas neutralisé par le maniement critique et didactique du matériau, mais forcé par une transgression provocatrice. La complexité de la mise en scène nonobstant, cette nostalgie de troisième degré donne pleinement accès aux joies de l'affect officiellement dévalorisé, voire censuré. Malgré leurs différences évidentes, tant la distance critique que la transgression sont des marquages de l'affect nostalgique établi au niveau deux comme une norme négative et devraient empêcher le glissement pur et simple au premier niveau.

Il va sans dire que, rendus à ce degré de sophistication et de complexité dans le comportement esthétique et culturel, nous ne devons pas nous étonner d'observer des accidents de parcours, même des court-circuitages. D'autant plus que les objets investis de nostalgie qui circulent au premier et au troisième niveau sont les mêmes ! Plutôt que d'analyser ces accidents de parcours, penchons-nous brièvement sur l'ambivalence foncière qui entoure l'affect nostalgique dans notre *Spätzeit* et qu'aucune tentative de contrôle, de neutralisation ou encore de mise à distance ne réussit à éradiquer parce que nostalgie et *Spätzeit* sont intrinsèquement liées. Cette ambivalence peut adopter diverses modalités de manifestation, par exemple un décalage entre le moment de production et le moment de réception. Une œuvre dans laquelle les matériaux nostalgiques sont traités de manière critique peut connaître une réception nostalgique méconnaissant ou détournant l'intention critique du producteur. Le cordon sanitaire qu'on dispose autour de la nostalgie au moment de la production peut sauter au moment de la réception. Une autre modalité de manifestation de l'ambivalence est le conflit des

interprétations : telle œuvre est-elle nostalgique oui ou non ? — les interprètes peuvent apporter des réponses conflictuelles sans que leur différend puisse être référé à une instance décisionnelle externe au processus de réception.

Je prends deux exemples particulièrement intéressants parce qu'ils osent toucher à des matériaux virulents dans la mémoire culturelle, des matériaux qui, par-dessus le marché, ont longtemps fait l'objet d'une tabouisation. Il s'agit d'exemples qui retravaillent le passé récent en Allemagne. Si un artiste ose reprendre des objets ou contenus tabouisés parce qu'associés au fascisme historique, il risque beaucoup, car il fait d'emblée face à la possibilité d'une double nostalgie : on peut lui reprocher d'avoir lui-même la nostalgie d'un régime totalitaire¹⁴, mais aussi de vouloir réactiver les énergies nostalgiques sur lesquelles le régime fasciste a pu construire son emprise en les drainant habilement vers son idéologie¹⁵.

Le premier exemple est le film *Heimat* du cinéaste allemand Edgar Reitz, réalisé dans les années 1980, c'est-à-dire 40 ans après la fin de la seconde guerre mondiale. Un enjeu de taille, c'est le titre même de ce film, car le mot *Heimat* — qui veut dire patrie, mais aussi pays natal, terroir, le chez-soi collectif — avait été à tel point accaparé par le discours fasciste qu'il tomba par la suite sous un tabou pour ne pas éveiller avec lui la voix fasciste qui continuait à l'habiter. Le réutiliser dans le titre d'un film

afin de le libérer de cette voix pouvait tout aussi bien donner libre cours à la nostalgie de son usage dans les années 1930 et 1940. En plus, le projet de Reitz consistait à enfin faire du vécu quotidien dans un village allemand pendant les années fascistes l'objet d'une représentation de type historique. Encore une fois, l'intention du cinéaste était de lever le tabou sur une période difficile de l'histoire et du vécu subjectif allemand en en offrant une reconstruction objective et neutre qui permette aux spectateurs allemands de se réapproprier leur propre passé sans les lunettes de l'idéologie fasciste. Ce sur quoi Reitz n'a cependant eu aucun contrôle, c'est la réception de son film : on lui a reproché de présenter ce passé sans filtre critique et de donner ainsi libre cours à une lecture nostalgique de son film.

Le second exemple est l'œuvre récente du peintre allemand Anselm Kiefer, qui est probablement un des artistes les plus controversés en ce qui a trait à l'affect nostalgique. Kiefer, également, touche à des tabous et retravaille des matériaux appartenant au passé fasciste allemand. Plus exactement, et cela rend son cas plus complexe encore d'un degré, il reprend des récits mythiques appartenant à l'histoire culturelle allemande et que les fascistes s'étaient accaparés pour les intégrer dans leur idéologie : le *Nibelungenlied*, le *Teutoburger Wald*, entre autres. En perlaborant ces matériaux esthétiquement, pour utiliser ici un terme freudien, il espère les arracher à l'appropriation fasciste. Mais

14 Ce genre de nostalgie est bien vivant. Un exemple de mon propre vécu : dans plus d'un pays d'Amérique latine, j'ai été exposé à la nostalgie des régimes militaires de la part de divers interlocuteurs. Dans leurs propos, le passé investi de nostalgie apparaît comme un moment d'ordre et de bien-être économique ; le présent, comme la perte de ces valeurs : déchéance et chaos.

15 Ernst Bloch a proposé une excellente analyse de ces mécanismes dans *Héritage de notre temps*, Paris, Payot, 1977 (l'original allemand intitulé *Erbschaft dieser Zeit* fut publié en 1935).

y réussit-il ? Je suis d'avis que oui, surtout si on considère tout le travail d'une ironisation critique qu'il obtient par le traitement du sujet, par le choix des matériaux, par les titres, par les thèmes de la terre brûlée et de la ruine. Il faut admettre cependant que beaucoup d'observateurs estiment que Kiefer, en retravaillant ces sujets, se rapproche trop de ce dont il voudrait faire la critique et reste pris à son propre jeu qui, perçu comme ambivalent, permet d'éveiller la nostalgie du traitement fasciste de certains contenus de l'histoire culturelle allemande. Le débat reste ouvert, rien ne permet de le trancher facilement dans un sens ou dans l'autre ¹⁶. L'affect nostalgique a planté son drapeau sur des matériaux virulents de l'histoire récente et interpelle le public : rejeter ou céder ! L'indifférence est exclue !

Dans le domaine intellectuel la nostalgie est pratiquement proscrite. J'inclus dans « domaine intellectuel » une pluralité d'activités qui comprennent la philosophie, la critique, la théorie, l'esthétique, les réflexions sur culture, art et médias. Tout y semble permis — éclectisme, impureté, réappropriations — à condition que ce ne soit pas teinté de nostalgie. Un exemple parmi beaucoup : au moment où Guy Scarpetta s'est intéressé à l'esthétique baroque et s'est profilé comme le penseur d'un certain retour du baroque, il se souciait peu du sol historique sur lequel avait pu se développer la culture baroque. Par contre, il tenait à indiquer que ce retour se faisait, et j'ajouterais devait se faire, sans nostalgie :

Plutôt que le retour AU Baroque, il faut dire : retour DU Baroque (ce qui est radicalement différent). Autrement dit, il ne s'agit pas de revenir en arrière, dans une perspective archéologique, nostalgique, — c'est le Baroque lui-même qui revient (Scarpetta, p. 22).

Cet exemple paraît assez banal ¹⁷, mais il peut nous servir à documenter une tendance lourde : il semble y avoir unanimité pour exclure, sinon interdire l'affect nostalgique du travail intellectuel.

Malgré tout, il est possible de déceler une présence de la nostalgie dans la réflexion théorique. Il faudrait cependant qualifier cette présence de deuxième degré, puisqu'il ne s'agit pas d'une nostalgie attachée à un objet ou à l'expérience esthétique qui en découle mais bien plutôt à l'appareil conceptuel dont nous nous servons pour en rendre compte.

Dans ses travaux sur la conscience de *Spätzeit* chez Flaubert, Eugenio Donato nous offre un parfait exemple, même s'il nous fait faire un détour comparatif par le XIX^e siècle. En travaillant à la fois sur la correspondance de Flaubert et sur *Bouvard et Pécuchet*, et en se référant à la séquence d'épistémès que Foucault avait distinguées dans l'histoire discursive occidentale, il réussit à montrer que ce à quoi on assiste chez Flaubert, c'est la crise de l'épistémè classique de la représentation. Il examine tout particulièrement la figure du Musée, lieu de représentation par excellence opérant une mise en ordre spatio-temporelle potentiellement de toute la richesse des objets hétérogènes — Flaubert utilise le terme de « bric-à-brac » — du monde. Or, le « bric-à-brac » du monde résiste à la

16 Un échantillon particulièrement intéressant de ce débat : dans son récent livre *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Andreas Huyssen a inclus un chapitre intitulé « Anselm Kiefer : The Terror of History, the Temptation of Myth » (New York / London, Routledge, 1995).

17 Un autre exemple : le dossier du numéro 35 (octobre 1998) de la revue *Lignes* porte sur la « Haine de la nostalgie ».

mise en ordre par Bouvard et Pécuchet, leur application de l'épistémologie du Musée se solde par un échec. Donato conclut : "the failure of the epistemology of the Museum to offer an adequate continuous representation between Words and Things [l'échec de l'épistémologie du Musée à offrir une représentation continue entre les mots et les choses adéquate]" (Donato, p. 68).

Donc, échec sans solution de rechange, sans possibilité de passer outre. La mise en ordre du monde selon le schéma du Musée ne fonctionne plus, mais il n'y a pas d'autre schéma disponible. C'est en se référant à cette situation précise que Donato fait le constat qu'on pourrait appeler de nostalgie épistémique : "the fact is that we still have a theological nostalgia for the Museum which has prevented us from seeing the obvious [le fait est que nous maintenons une nostalgie théologique pour le Musée qui nous a empêché de voir l'évidence même]" (*ibid.*, p. 69).

Le même type de nostalgie est à l'œuvre dans un ouvrage bien plus récent, et influent, du domaine intellectuel. Il s'agit de la monographie de Fredric Jameson sur la culture postmoderne : *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Jameson). L'auteur y propose une interprétation de la culture postmoderne tout en la soumettant à une relation de déterminisme par rapport au système économique. Ce système, il l'appelle *Late Capitalism*, suivant en ceci la périodisation proposée par Ernest Mandel¹⁸. Dans cette désignation réapparaît explicitement l'idée d'une *Spätzeit*. Or, quelle est la culture de cette

Spätzeit ? Jameson fait un effort sérieux et intéressant pour cartographier ce qu'il appelle le postmodernisme culturel. Il y réussit bien dans la description phénoménale des objets qui sont à analyser. Mais il a des difficultés à conceptualiser les objets inédits qui se présentent à son regard. Marxiste, il s'appuie sur un appareil conceptuel qui est issu de la modernité historique, qui est peut-être le parangon même d'une épistémologie moderne de l'histoire. Or, la culture de la *Spätzeit* dont il veut rendre compte, ne fonctionne plus de manière moderne, ou ne reproduit la modernité que de manière dysfonctionnelle, de manière à l'induire en crise, de manière à la problématiser. Et son effort d'en venir cognitivement à bout commence à ressembler à l'effort déployé par Bouvard et Pécuchet pour catégoriser le bric-à-brac du monde, effort qui a induit le dispositif « épistémique » du Musée en crise.

Jameson ne manque pas d'identifier les symptômes de cette crise : la culture postmoderne cannibalise le passé, elle travaille avec des styles morts du passé, elle déshistoricise les matériaux culturels en les réactivant et, vision apocalyptique pour un moderne, elle risque de laisser la société dépourvue d'histoire ("bereft of history"). Précisons : sans une histoire qui obéisse à la manière moderne de penser l'histoire. Ce que Jameson constate en réalité, c'est que, étant donné les particularités des pratiques culturelles contemporaines, il est de plus en plus difficile d'en rendre compte en y appliquant un appareil conceptuel traditionnellement moderne.

18 Dans son ouvrage *Late Capitalism* (Londres, NLB, 1975), la traduction de *Der Spätkapitalismus* (Francfort, Suhrkamp, 1972).

Un exemple concret : Jameson constate qu'une des dominantes de la culture postmoderne est ce qu'il appelle son cannibalisme. Dans ce terme se loge la composante « secondarité » de ma détermination du terme *Spätzeit*. On produit à partir de l'abondance de matériaux culturels déjà disponibles, on cite, on reprend, on réécrit, on adapte, on réapproprie, on parodie. Ces pratiques recyclantes, peut-on encore les appeler « parodies » ? — la réponse de Jameson est intéressante :

In this situation parody finds itself without a vocation ; it has lived, and that strange new thing pastiche slowly comes to take its place. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs : it is to parody what that other interesting and historically original modern thing, the practice of a kind of blank irony, is to what Wayne Booth calls the "stable ironies" of the eighteenth century (*ibid.*, p. 17).

[Dans cette situation, la parodie se trouve sans vocation ; elle cesse d'exister, et le pastiche, cette étrange et nouvelle chose, vient peu à peu occuper sa place. A l'instar de la parodie, le pastiche est l'imitation d'un étrange ou unique style idiosyncratique ; c'est le port d'un masque langagier, un parler dans un langage mort. Mais c'est la pratique neutre d'un tel mimétisme, sans aucune des motivations profondes de la parodie, amputée de l'élan satirique, dépourvue de rire et de toute conviction que, à côté du langage anormal emprunté momentanément,

une saine normalité langagière continue à exister. Ainsi le pastiche est-il une parodie vide, une statue aux yeux aveugles : il est à la parodie ce que cette autre chose moderne, intéressante et historiquement originale, la pratique d'une espèce d'ironie vide, est à ce que Wayne Booth appelle les « ironies stables » du XVIII^e siècle.]

Sa réponse est donc non. Pour rendre compte de la spécificité de ces nouvelles pratiques, il se sent obligé d'introduire le nouveau terme de *pastiche*¹⁹. Et comment définit-il ce nouveau terme ? Il part de la notion de parodie et en soustrait un certain nombre d'éléments définitoires : *without* a vocation [sans vocation], speech in a *dead* language [un parler dans un langage mort], *without any* of parody's ulterior motives [sans aucune des motivations profondes de la parodie], *amputated* of the satiric impulse [amputée de l'élan satirique], *devoid of* laughter and of any conviction [dépourvue de rire et de toute conviction]. On constate donc que *pastiche* est *parody* moins quelque chose. Et ce quelque chose, ce sont les déterminants qui font de *parody* un concept moderne, qui permettent d'insérer la pratique parodique dans le travail de l'histoire, et ceci dans le bon sens de ce travail : progressif, tel que prévu dans l'appareil conceptuel moderne²⁰.

Jameson observe la transformation des pratiques culturelles avec acuité : la parodie (postmoderne) n'est plus la parodie (moderne). Confronté à cette évidence, il a cependant préféré sauver le concept moderne de parodie, le réserver en quel-

19 Il s'agit en réalité d'un terme bien connu — voulant dire « produire à la manière de » — mais qu'il redéfinit pour l'opposer à parodie, ou plutôt pour identifier une catégorie inférieure de parodie : "blank parody".

20 En Allemagne c'est Winfried Freund qui a proposé ce genre de conceptualisation de la parodie : *Die literarische Parodie*, Stuttgart, Metzler, 1981.

que sorte pour les cas de vraie parodie (qui seraient des *stable parodies*) et désigner les processus culturels déshistoricisants par un autre terme : *pastiche*. C'est ici que se manifeste ce que j'ai appelé une nostalgie « épistémique », dont l'affect n'est pas attaché à un objet esthétique mais bien à un appareil conceptuel spécifique élaboré pour rendre compte des objets esthétiques.

V. Mélancolie

On vient de rendre compte de quelques complexités et sophistications qu'on peut observer aujourd'hui dans les manifestations de l'affect nostalgique. Il ne faut cependant pas perdre de vue le fait que, parmi les deux affects considérés ici, la nostalgie est, en principe, le plus simple des deux.

La mélancolie a une structure plus complexe. Prenant sa racine dans le même sentiment de perte et de dégradation, elle est constituée de ce double comportement du sujet qui reconnaît le caractère définitif de la perte, mais sans pouvoir désinvestir l'objet perdu. Elle est, dans un sens, plus réaliste, et donc moins naïve dans ses aspirations, mais ne réussit pas à « tourner la page » sur l'objet perdu. Le sujet mélancolique ne réussit pas à accomplir le travail de deuil que Freud, dans une pose de pédagogue moderne, lui a intimé au nom de l'émancipation psychique (Freud). Cet objet n'est pas devenu indifférent, il faut encore composer avec, faire avec, le travailler et, s'il s'agit d'un objet conceptuel, penser avec, même si on le sait historiquement en crise ou dysfonctionnel. Le sujet

mélancolique se rend à l'évidence qu'il n'y a pas de chemin de retour ni de saut dans l'utopie, et que, s'il veut aller au fond des choses et élaborer un autre appareil conceptuel, il est obligé de « penser la bouche pleine »²¹. Cela veut dire s'accommoder de l'encombrement de l'espace culturel et conceptuel par tous les objets qui s'y sont accumulés. Je plaiderai ici pour une position qui consisterait à ne pas voir que le côté négatif de la mélancolie, mais également son réalisme et son absence d'illusions comme des conditions pour faire un travail de réflexion nous permettant de donner l'heure juste de notre *Spätzeit*.

Nous sommes aux prises avec un affect plus complexe. Cela se confirme également si on se penche sur son histoire culturelle. Car la mélancolie a une histoire qui remonte bien plus loin que le *Heimweh* des mercenaires suisses qu'on convient de reconnaître comme l'entrée dans l'histoire culturelle de l'affect nostalgique. Benjamin parle de « ce bien imposant, légué par la Renaissance au baroque, que presque deux mille ans ont contribué à façonner » (Benjamin, p. 320). On ne reprendra pas ici l'histoire de la mélancolie qui, grâce à l'excellent ouvrage de Klibansky, Panofsky et Saxl, est largement connue. Je me contenterai donc de rappeler, et ceci de manière sélective et succincte, quelques aspects et étapes de ce long parcours. D'abord, la mélancolie figure dans plusieurs discours anciens qui ont convergé sur elle pour en faire un paradigme se situant au point de croisement de plusieurs ordres de savoir élaborés pour comprendre le monde. Elle

21 Pour appliquer ici à la mélancolie la belle expression que Judith Schlanger a choisie comme titre de son livre *Penser la bouche pleine*, Paris / La Haye, Mouton, 1975.

a ses racines en mythologie (où elle est reliée à la figure de Cronos), en cosmologie et astrologie (où elle est reliée à la planète Saturne) et en pathologie humorale (où elle est expliquée par la bile noire, humeur sèche et froide). Elle tient une place importante dans la théorie des tempéraments. Il en découle une sémiologie de l'affect mélancolique et en particulier une iconographie représentant ses caractéristiques. Un des textes fondateurs de la tradition moderne de la mélancolie est justement de nature iconique. Il s'agit de la *Melencolia I* d'Albrecht Dürer, de 1514. Grâce au fait qu'elle réunit toute l'emblématique reliée à la mélancolie, y compris sa personnification allégorique²², cette gravure est encore aujourd'hui une référence incontournable quand il est question de mélancolie. La fréquence de ses évocations récentes et de ses relectures sont, par ailleurs, un indice de la réactivation contemporaine de l'affect mélancolique.

Un autre texte fondateur appartient à la tradition philosophique. Il s'agit de *De vita triplici* de Marsile Ficin, de 1482. Il anoblit la mélancolie en la purifiant de ses traits négatifs pour n'en retenir que son côté sublime qui serait, déjà selon la tradition ancienne, à l'origine du génie créateur. Cette réinterprétation ampute la mélancolie d'une partie de sa double nature comme affect de la *Spätzeit*. Benjamin, par contre, insiste sur l'ambivalence mélancolique qu'il qualifie de « caractère double » (*ibid.*,

p. 328)²³ et qu'il développe en une dialectique, terme et figure logique qui lui sont chers. Même si on la déduit à l'origine astrologiquement de la double nature de Saturne (en vertu de sa qualité matérielle de planète lourde et sèche, elle produit des humains abrutis ; en vertu de son élévation maximale comme planète, par contre, elle produit des êtres spirituels s'élevant au-dessus de leur destin terrestre), cette ambivalence s'est maintenue bien au-delà des systèmes de pensée pré-modernes. D'une part, la mélancolie est vulgairement associée à de la lourdeur, à de l'inertie, à l'absence de capacités intellectuelles, à l'affliction et la dépression, à la folie. D'autre part, son côté sublime comprend la légèreté spirituelle, l'intelligence contemplative, la lucidité, la génialité du penseur et de l'artiste. Son côté négatif lui a valu d'être sanctionnée par l'Église catholique comme un péché mortel dans sa forme de l'*acedia*. Même Freud la traite comme une pathologie « condamnable », parce qu'elle exprime l'incapacité du sujet de faire le travail de deuil par rapport à la perte d'un objet désiré (Freud).

Je considère que, pour une compréhension de cet affect dans notre *Spätzeit*, le texte fondateur est l'étude de Walter Benjamin sur *l'Origine du drame baroque allemand*, élaborée dès 1916 et rédigée en 1925, appelée couramment par la critique benjaminienne son « livre sur le baroque ». Benjamin a accompli un travail tout à fait inédit qui est du

22 Cette figure a donné lieu à de multiples citations intertextuelles, entre autres chez Böcklin et De Chirico, pour ne mentionner qu'un extrait très limité de la tradition : il s'agit d'une figure de femme, en général assise, et qui médite, la tête appuyée sur sa main.

23 Le terme allemand est *Doppelheit*. Pour rendre compte de cette ambivalence qui l'intéresse, Benjamin mobilise tout un éventail de termes allemands quasi synonymes : *Antibetrik*, *Polarität*, *Dualismus*, *Dialektik*.

plus haut intérêt pour nous. En retraversant et réinterprétant toute la tradition ancienne et renaissante, il s'est réapproprié la mélancolie pour y inscrire une détermination historique concrète. Plus exactement, sous sa plume, la mélancolie est devenue l'état de conscience historico-affective du sujet baroque, c'est-à-dire, comme nous l'avons déjà indiqué, un affect qui est intrinsèquement lié à l'état de conscience d'un sujet vivant dans une *Spätzeit*.

Notre tâche, qui se précise désormais²⁴ à partir de Benjamin, se conçoit comme suit : le travail qu'il a fait sur l'affect mélancolique pour lui donner une détermination historique adaptée à la *Spätzeit* du baroque, nous aurons à le refaire pour notre propre époque et *Spätzeit*, qu'on peut appeler crise de la modernité, et que d'aucuns n'hésitent pas à identifier avec la fin de la modernité. Or, pour Benjamin, le baroque, c'est la modernité ou, plus exactement, c'est l'entrée de l'Europe dans la modernité. Cette modernité est déclenchée par la rupture d'un horizon totalisant transcendant, l'être humain est expulsé de la sécurité et de l'intégrité d'une perspective de salut transcendant et propulsé dans sa propre déchéance de créature, dans son appartenance au destin de la nature ou, en termes plus récents, dans sa finitude. La déchéance est son sort individuel et collectif, mais aussi culturel. Il aura désormais à habiter dans un paysage culturel fait de

ruines et de décombres et à en tirer les matériaux pour ses créations.

Déchéance, immanence, finitude : une modernité qui adopte les traits d'une *Spätzeit* ? Comment alors notre *Spätzeit* peut-elle coïncider avec la fin ou, du moins, avec la crise de la modernité ? Y aurait-il deux modernités différentes ? Je propose plutôt de parler d'une seule modernité comme d'un phénomène historique de longue durée qui est cependant articulé en deux versants. Les deux ont comme condition d'émergence commune la chute de l'humain en dehors d'une transcendance sécurisante dans une situation d'indépendance.

Dans le versant utopique de la modernité, cette indépendance est perçue comme une autonomie orgueilleuse. Elle offre la possibilité à l'humain de prendre en main son propre destin en s'installant sujet de son histoire, dont il assumera désormais la responsabilité. Il construit son propre avenir que, dans une projection utopique, il conçoit comme meilleur que le présent, le progrès devenant la mesure de l'avancement vers un état idéal toujours encore à réaliser.

Dans le versant mélancolique, indépendance veut surtout dire perte d'un horizon totalisant qui peut désormais prendre les traits imaginaires d'un paradis. L'autonomie est perçue par son envers : déréliction, abandon. Le sujet humain, conscient de sa

24 C'est ici que l'exploration que je propose de deux affects de la *Spätzeit* entre dans un terrain à peine défriché, d'où la nature plus spéculative de la fin de cet essai. Il existe, certes, de bons travaux d'orientation psychanalytique (Sarah Kofman, *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985 ; Julia Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987), mais des travaux privilégiant, à l'instar de Benjamin, la dimension historique sont peu nombreux. J'aurai à considérer les travaux sur le baroque de Christine Buci-Glucksmann, mais aussi ceux de Wolf Lepenies (*La Fin de l'utopie et le retour de la mélancolie. Regards sur les intellectuels du vieux continent*, Paris, Collège de France, 1992) et de Hal Foster (*The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the 20th Century*, Cambridge, MIT Press, 1996), entre autres.

perte et sachant qu'elle est définitive, doit s'adapter à vivre dans les restes et ruines du passé, à construire sa demeure dans les fragments d'un passé perçu comme meilleur mais irrécupérable.

Si le XVII^e siècle, surtout sa première moitié, selon Benjamin, avait une conscience moderne fortement mélancolique, c'est le XVIII^e siècle qui a instauré la modernité utopique comme si c'était toute la modernité et la seule modernité. En réalité ce n'était qu'un versant qui se faisait passer pour le tout : la modernité des Lumières, optimiste et officielle (encore aujourd'hui, on la retrouve à peu près dans toutes les constitutions des États modernes). La première a rejoint la seconde dans la mesure où celle-ci est entrée en crise et a laissé ressurgir l'autre qui avait cependant toujours été là, moins voyante, réprimée, voire refoulée. Il y a, certes, une espèce d'isomorphisme entre notre *Spätzeit* et celle du XVII^e siècle, et ceci selon la logique du paradigme que j'ai esquissé au début de cet essai, mais historiquement parlant, ce n'est pas la même *Spätzeit*.

Crise de la modernité veut dire aujourd'hui rupture de l'horizon totalisant que l'humanité se proposait de construire dans un avenir utopique. Voilà ce que nous sommes historiquement en train de perdre et ce qui constitue donc l'objet de notre désir mélancolique. Les grandes utopies se sont en fait brisées, du moins dans la tentative de leur réalisation historique ; elles n'ont de survie que dans l'imaginaire. C'est dire que nous ne nous sommes pas entièrement détachés des grands idéaux utopi-

ques — mêmes dysfonctionnels, ils déterminent encore une large part de notre vie pratique —, sachant cependant qu'ils ont échoué et ne sont pas récupérables. Il faut toutefois exclure de ce « nous » la minorité de nostalgiques qui veulent les récupérer et les réinstaurer. Les autres travaillent dans les décombres des grands récits de la Grande Utopie (fin de l'histoire comme parousie de l'Esprit, bonheur de l'humanité, société sans classes, paradis sur terre) et bricolent en réutilisant les fragments d'un rêve cassé.

VI. Coda

Nostalgie ou mélancolie ? — notre *Spätzeit* est habitée par les deux affects, qui ne représentent cependant pas vraiment une alternative. Et pourtant, je plaiderai pour une stratégie qui consisterait à profiter de la disposition de lucidité intellectuelle dans laquelle nous dépose la mélancolie. Et ceci, pour débusquer les ruses de la nostalgie²⁵, au même titre d'ailleurs que les élans aveugles vers les grandes utopies qui, eschatologies sécularisées, risquent de nous réserver des violences apocalyptiques. La nostalgie, comme le constate Donato, nous empêche de voir ce qui est évident. Il est vrai qu'elle relève de la *Spätzeit*, mais elle voudrait nier cette condition historique pour retourner en arrière. L'affect mélancolique ne nous permet pas ce genre de court-circuitage. Il nous installe de plain-pied dans la tâche intellectuelle qui nous incombe : penser notre condition de *Spätzeit* et instaurer une pratique qui compose avec le principe de

25 Il est concevable, également, qu'une attitude nostalgique puisse relever d'une stratégie de résistance qui aurait pour objectif de ne pas accepter certaines contraintes que fait valoir la modernité utopique.

réalité. Le principe de réalité de notre *Spätzeit* comprend deux éléments : reconnaître que la modernité utopique a chaviré comme seul modèle d'action et

reconnaître que nous ne pouvons nous passer des fragments de la modernité utopique pour organiser notre vie sociopolitique et culturelle.

Références

- BARTH, John, « The Literature of Exhaustion », dans *Atlantic Monthly*, (août 1967), p. 98-133.
- — —, « The Literature of Replenishment : Postmodernist Fiction », dans *Atlantic Monthly*, (janvier 1980), p. 65-71.
- BENJAMIN, Walter, « Ursprung des deutschen Trauerspiels », dans *Gesammelte Schriften*, vol. I, 1 (1974), p. 203-430.
- BLOCH, Ernst, *Héritage de notre temps*, Paris, Payot, 1977.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London / New York / Oxford, Oxford University Press, 1973.
- — —, *Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven, Yale University Press, 1976.
- COLLECTIF, « Haine de la nostalgie », dans *Lignes*, 35 (octobre 1998).
- DONATO, Eugenio, *The Script of Decadence. Essays on the Fictions of Flaubert and the Poetics of Romanticism*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1993.
- ESQUIVEL, Laura, *Como agua para chocolate*, Mexique, Editorial Planeta Mexicana, 1990.
- FOSTER, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the 20th Century*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », dans *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1940, p. 147-174.
- FREUND, Winfried, *Die literarische Parodie*, Stuttgart, Metzler, 1981.
- HUYSEN, Andreas, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York / Londres, Routledge, 1995.
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFKY et Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.
- KOFMAN, Sarah, *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- KROKER, Arthur et David COOK, *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, New York, St Martin's Press, 1986.
- LEPENIES, Wolf, *la Fin de l'utopie et le retour de la mélancolie. Regards sur les intellectuels du vieux continent*, Paris, Collège de France, 1992.
- LIPOVETSKY, Gilles, *l'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993 [1983].
- MANDEL, Ernest, *Late Capitalism*, Londres, NLB, 1975 [1972].
- MOSER, Walter, « Spätzeit », dans Wander Melo (éd.), *Narrativas da Modernidade*, Belo Horizonte, Editora Autêntica, 1999.
- OLQUIAGA, Celeste, *Megalopolis. Contemporary Cultural Sensibilities*, Minnesota, The University of Minnesota Press, 1992.
- RIEGL, Alois, *Die spätrömische Kulturindustrie*, Vienne, Österreichische Staatsdruckerei, 1923.
- ROLLER, Franziska, *Abba, Barbie, Cordsamthosen. Ein Wegweiser zum prima Geschmack*, Leipzig, Reclam Verlag, 1997.
- SCARPETTA, Guy, *l'Artifice*, Paris, Grasset, 1988.
- SCHLANGER, Judith, *Penser la bouche pleine*, Paris / La Haye, Mouton, 1975.